

ISABEL ESCOBAR CRESCENCIO

**GEÓPTICO:  
GEOMETRISMO COMO ELEMENTO PLÁSTICO**

Brasília

2013

ISABEL ESCOBAR CRESCENCIO

**GEÓPTICO:  
GEOMETRISMO COMO ELEMENTO PLÁSTICO**

Trabalho de conclusão de curso de Artes Plásticas, habilitação em bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Christus Nóbrega.

Brasília

2013

## DEDICATÓRIA

*Em memória de meu pai, por quem eu gostaria ver  
apreciado este trabalho, o início de um novo percurso.*

## **AGRADECIMENTO**

Agradeço ao Professor Christus Nóbrega pelo apoio e compreensão em momentos árdusos, pelo conhecimento que a mim foi transmitido e, principalmente, pelo incentivo como artista. Além disso, ressalto que, como exemplo de mestre, desempenhou uma indispensável orientação para a realização deste trabalho.

Agradeço, também, aos demais mestres, colegas e amigos do curso de Artes Plásticas, pela amizade enraizada e pelo conhecimento adquirido no âmbito acadêmico ao longo desses anos.

Agradeço, ainda, aos amigos de longa data, do tempo de colégio e de outros tempos e lugares, que desempenharam com bastante satisfação o papel de incentivadores, pois através do seu apoio incondicional me encorajavam à certeza da realização de um bom trabalho. E, ainda, foram os responsáveis por, em vários momentos estressantes, me proporcionar boas conversas, debates e risadas.

Agradeço, em especial a Macos Ferreira, futuro arquiteto e amigo-colaborador. Sem a sua presença a concretização deste trabalho seria impossível. Apreendi, de forma prática e afetuosa, a importância de se manter laços na produção artística, pois fazer Arte é uma ação coletiva.

Agradeço, finalmente, a Marilda, Orlando, Cláudio e Diego, pelo meu porto seguro que são; que me proporcionaram valores éticos com os quais pude trilhar caminhos de luz. O apoio de cada um, direta ou indiretamente, contribuiu de maneira decisiva para que este trabalho fosse bem realizado.

*Toda arte é abstrata,  
no sentido de que toda arte se envolve no mundo e nos aspectos abstratos dele para nos apresentar um objeto ou  
acontecimento que aviva ou ilumina nossa apreensão de mundo.*

*Mel Gooding.*

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	6
1 ABSTRAÇÃO COMO GEOMETRISMO PLÁSTICO.....	8
1.1 A inter-relação estabelecida entre público e obra .....	14
1.2. O espaço como âmbito de fruição .....	16
2 A TRANSFIGURAÇÃO DA IMAGEM-ATO FOTOGRÁFICA EM IMAGEM PICTÓRICA NO ÂMBITO DA ESPACIALIDADE PLÁSTICA. ....	19
2.1. Contiguidade entre os elementos plásticos .....	21
2.2. Breve reflexão analítica acerca da poética de Raymundo Colares .....	22
3 O INTERCRUZAMENTO DINÂMICO: A INTER-RELAÇÃO ENTRE ARTES PLÁSTICAS E ARQUITETURA .....	24
3.1 O estabelecimento de novas expressões artísticas: a obra de arte em <i>site specific</i> .....	26
3.2 A vivência frutiva no âmbito da micro-poética: o detalhamento .....	26
3.3 Diálogo em bases geométricas com Silvio Zamboni .....	28
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	31
ANEXOS .....	33
REFERÊNCIAS .....	43

## INTRODUÇÃO

Ao longo da produção artística desenvolvida no curso de Artes Plásticas, na Universidade de Brasília, procurou-se relacionar linguagens distintas que dialogassem entre si, para que se estabelecer uma produção artística que fosse perpassada por elementos simbólicos. Sendo assim, ao longo da produção artística procurou mesclar elementos que abordassem em sua essência questões referentes à abstração e ao geometrismo. E para que este objetivo fosse alcançado, a produção artística teve duas influências de artistas que são, de fato, bastantes significativos para a arte contemporânea, são elas: Sarah Morris (1967), com suas pinturas de desconstrução de detalhes urbanos com uma sensibilidade crítica; e Piet Mondrian (1872 – 1944), com suas diagonais que induzem a percepção da profundidade.

Sendo assim, o processo de produção artística passou ao longo do curso por algumas transformações. Na disciplina de Projeto Interdisciplinar, ministrada pela professora Marília Panitz, a produção estruturava-se em fotografias de recortes urbanos e pinturas influenciadas pela iconografia indígena, pois objetivava-se construir a intersecção de duas linguagens que se ‘tocam’, se ‘mesclam’ e criam uma nova imagem - com novos significados e sentido. Estas imagens foram denominadas de *fotos-pinturas*, isto é, pinturas que se utilizam das fotografias como suporte, criando assim, um novo espaço e uma nova estética artística.

Na disciplina de Atêlie 1, ministrada pelo professor Gê Orthof, a produção artística expressou a necessidade de mudanças, especificamente, na questão que abrangia a tinta como elemento fundante da pintura, que aqui é tratado como interventor junto a fotografia. Dessa forma, manteve-se o suporte, a fotografia, mas substituiu-se a tinta por outro elemento pictórico: o vinil.

Consequentemente, na disciplina de Atêlie 2, ministrada pela professora Bia Medeiros, buscou-se outras experimentações para com a relação entre a linguagem fotográfica e os materiais utilizados no processo criativo. Com isso, obteve-se por excluir a utilização do vinil, e em seu lugar utilizou-se a *sombra* como elementos construtor do geometrismo. No entanto, após algumas experiências, decidiu-se que a espacialidade geométrica procurada adquire a sua completude por meio da utilização, da textura e do diálogo estabelecido entre a fotografia e o vinil.

Estas transformações no processo de produção artística resultaram no diálogo entre linguagens distintas, que potencializam o estabelecimento da construção de uma obra que contenha elementos perpassados pelo geometrismo. Dessa maneira, a produção artística

objetiva a visualização do sensível exato a partir de efeitos concretos que fazem surgir, intensificar e desaparecer formas exatas e, conseqüentemente, sentir-se-á a “alma” da forma na imagem geométrica.

Com isso, a obra desenvolvida intitula-se de *Geóptico*, em que o prefixo “geo” representa a reflexão acerca do geometrismo no âmbito artístico, e o sufixo “óptico” representa a relação das transparências das distâncias que renovam não somente as aparências físicas dos materiais utilizados, mas também a estruturação morfológica e arquitetônica do espaço no qual a obra está inserida.

Dessa maneira, o capítulo 1, intitulado de *Abstração como geometrismo plástico*, conceitualiza, de maneira breve, a *arte minimal e/ou minimalista*, realiza uma análise acerca do geometrismo como elemento plástico, por meio de elementos *in site-specific* que buscam a desconstrução espacial. Conseqüentemente, procura-se compreender a relação estabelecida entre a obra e o público. Além disso, irá se buscar a reflexão acerca do espaço representado, a partir do questionamento da percepção visual e da percepção dos movimentos do corpo, isto ocorre por meio de questionamentos da perspectiva que transfiguram o estabelecimento da espacialidade plástica.

O capítulo 2, intitulado de *A transfiguração da imagem-ato fotográfica em imagem pictórica no âmbito da espacialidade plástica*, objetiva abordar questões que reflitam acerca da imagem fotográfica como elemento plástico, no entanto esta irá procurar visualizar esta linguagem artística como uma camada propulsora da linguagem estruturante da obra *Geóptico: a instalação*. Dessa forma a obra pretende questionar as relações estabelecidas entre os materiais fundantes – vinil e acrílico – e a linguagem fotográfica. Para que esta reflexão seja compreendida no âmbito teórico será realizada uma análise comparativa breve da produção artística de Raymundo Colares (1944 – 1986).

O capítulo 3, intitulado de *O intercruzamento dinâmico: a inter-relação entre artes plásticas e arquitetura*, pretende refletir acerca da relação estabelecida entre arte e arquitetura, especialmente, para refletir sobre a espacialidade. É por meio desta reflexão que serão pensados como e porque se busca uma nova espacialidade no âmbito das artes e como este conceito pode interferir na produção artística. Além disso, o detalhamento é abordado como elemento poético importante para a reflexão acerca do espaço. Por fim, para que possa ser pensando o espaço em detrimento com as linguagens e materiais artísticos é realizada uma análise da obra de Silvio Zamboni (1948 - ).



## 1 ABSTRAÇÃO COMO GEOMETRISMO PLÁSTICO

No início da década de 1960, diversos artistas residentes na cidade de Nova York iniciaram um processo de expor, de maneira independente, trabalhos tridimensionais de conformações simples, recebendo denominações diversas, como “‘*ABC art*’, *rejective art* e *‘literalism*’” (BATCHELOR, 2001, p. 6), ou como é frequentemente caracterizada *arte minimal* ou *minimalismo* (BATCHELOR, 2001, p. 6). No entanto, houve diversas contradições referentes à constituição da natureza da arte minimalista, como a definição nominal mais acertada e a existência de algum significado para estas obras.

Assim, a questão mais expressiva da arte minimalista, segundo David Batchelor (2001, p.6) seria a que “ela nunca existiu”, isto é, “pelo menos para a maioria dos artistas que são usualmente agrupados sob esse rótulo, ela foi, na melhor das hipóteses, sem sentido e, na pior, um termo frustrantemente enganoso”. Porém, existindo ou não a arte minimalista adquiriu adeptos e construiu obras com elementos similares: “abstratas, não separadas do espaço do espectador, e a natureza dos materiais que a compõem não é disfarçada, são literais, não escondem sua origem industrial” (JUVENAL, 2008, p. 96). Assim, compreende-se que a arte minimalista caracteriza-se por obras em que consistem em uma “estrutura simplificada, que utiliza um método de composição que consiste em disposições simples de unidades idênticas e intermutáveis. Com frequência modulares de inspiração matemática e geométrica, propõe repetições que podem prolongar-se infinitamente” (STRICKLAND, 1993, pp. 04 - 12)

Dessa maneira, as formas simples, geométricas, provenientes da arte minimalista, constituídas por uma negação de intercruzamentos dinâmicos ou instáveis, surgem na obra de maneira abstrata perpassada por uma perspectiva geométrica. A obra é denominada de *Geóptico (Imagens 1, 2 e 3)*, pois se constitui como uma transfiguração para a instalação, mais especificamente, como uma obra *site specific*<sup>1</sup>. Sua estrutura é formada por materiais diversos que remetem à uma certa industrialização, a saber: o vinil, acrílico e fotografia. Essa junção de materiais diversos pretende criar um novo espaço plástico a partir da inter-relação desses elementos com o espaço e o espectador.

---

<sup>1</sup> Investiga primordialmente as relações entre a paisagem construída (a arquitectura e as suas dinâmicas sociais), bem como entre as instituições artísticas ou de outra natureza, e a prática artística. Deu início ao que viria a chamar-se de *Installation Art*, e a partir dos anos 80, também deu origem a movimentos que vieram a evoluir no sentido da sua plena intervenção no espaço, entretanto genericamente designado por *Public Art*. Embora formas contemporâneas de arte que respondem ao lugar para onde é realizada tendam a optar pela efemeridade, a arte *site-specific* foi inicialmente produzida segundo uma natureza (mais ou menos) permanente. De forma lata diz-se da arte *site-specific* que é realizada em função de um determinado sítio e que tem em conta as características físicas e as dinâmicas sociais do mesmo. <http://www.arte-coa.pt>, <Acesso 21 out, 2013>.

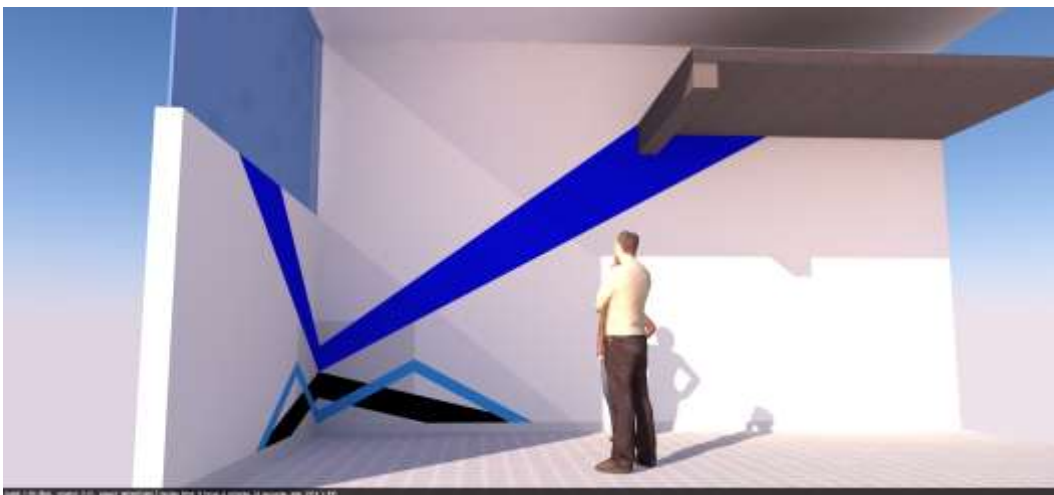
Imagem 1



Imagem 2



Imagem 3



O geometrismo constitui-se como em um conceito transcorrido por inúmeras referências, tais como organização, linearidade e formas – esses elementos estão presentes em diversas disciplinas e estudos acadêmicos, mostrando, assim, seu grande grau de empregabilidade conceitual. Estas referências não se esvaziam em si ou somente são utilizadas na disciplina matemática, pois o geométrico agrega o estudo das formas, das linhas e da organização espacial, aspectos estudados tanto na engenharia e na matemática, quanto na arquitetura e nas artes plásticas.

Dessa maneira, o Geóptico aborda o geométrico no espectro das Artes Plásticas e utiliza do *geometrismo* como uma forma de substancialização para nomear a obra por meio de um caráter geométrico e de adjetivação para atribuir a obra qualidades de sua nomeação, ou seja, construir o seu significado a partir de elementos plásticos característicos do conceito geométrico, para que possa ser realizada uma aproximação com a perspectiva<sup>2</sup>. Por isso, compreende-se que o Geóptico procura desenvolver o geométrico no âmbito artístico, isto é: estudar formas, linhas e perspectivas, porém, não de uma forma pura e inexpressiva, pois pretende que a subjetividade e a sensibilidade tornem-se instrumentos propulsores da criatividade artística.

O diálogo estabelecido entre o geometrismo e a perspectiva estabelece a constituição de uma angulosidade, isto é, o estabelecimento de elementos geométricos criadores de um novo espaço de fruição. Em vista disso, refletir acerca do espaço na arte minimalista é observar o diálogo estabelecido entre a consciência e os objetos, ou seja: quais âmbitos da realidade são percebidos primeiro, como os objetos estão dispostos em relação ao espectador e, por fim, que estímulos provocam e recebem. Dessa maneira, compreende-se que “noções de espaço e percepção são fundamentais para o minimalismo” (JUVENAL, 2008, p. 98) como afirmam os críticos Rosalind Krauss, o “significado depende do vínculo dessas formas com o espaço e a experiência” (KRAUSS, 1998, p. 319), e M. Fried “a arte literalista é a de um objeto em uma situação – que virtualmente por definição, *inclui* o observador.” (FRIED, 2003, p.134)

---

<sup>2</sup> Perspectiva é o nome genérico de uma técnica para a representação de elementos tridimensionais em superfícies planas, na qual os objetos que ocupam planos mais distantes de um ponto simbolicamente associado ao olho de um observador hipotético são representados com dimensões menores do que outros objetos, que ocupam planos mais próximos. Em termos mais afinados com a geometria, pode-se dizer também que, nas imagens em perspectiva, a profundidade do espaço tridimensional é representada a partir de um (convencional) encontro das paralelas em um ou mais “ponto(s) de fuga”. O número de pontos de fuga em uma representação perspectiva varia conforme a posição do objeto representado em relação ao de projeção: na perspectiva com um único ponto de fuga, apenas uma dimensão não é paralela ao plano de observação, a profundidade. Na perspectiva com dois pontos de fuga, não são paralelas as profundidade e a largura, e na perspectiva com três pontos de fuga o objeto não é paralelo ao plano de projeção em nenhuma das três dimensões (altura, largura, profundidade). (FRAGOSO, 2005, pp. 17 – 18)

Ainda, é possível visualizar este diálogo quando são referenciados os materiais utilizados nas obras minimalistas – elementos de caráter industrial – e a maneira como são apresentados – não emoldurados, não colocados em pedestais, mas em contado com o ambiente –, construindo indicadores de que o público dialoga com o objeto/obra, “uma vez que a distância entre ambos parece ser anulada” (JUVENAL, 2008, p.99).

Dessa maneira, compreende-se que “o espaço é um sistema complexo, um sistema de estruturas, submetido em sua evolução à evolução das suas próprias estruturas” (SANTOS, 2012, p. 28), constituindo uma espacialidade plástica, em que ações de fatores internos, como o geometrismo e a perspectiva, e ações de fatores externos estabelecem relações criativas, nas quais as obras minimalistas estabelecem um espaço criativo. Sendo assim, ressalta-se que “a ação externa somente se exerce através dos dados internos.” (SANTOS, 2012, p. 30)

No Geóptico, a ação externa é identificada pela materialidade industrial do vinil<sup>3</sup> como elemento plástico. Com isso, se compreende que a espacialidade buscada pelo Geóptico perpassa os conceitos constitutivos da arte minimalista, formando um espaço real de ação criativa em que “as frações do espaço, que nos parecem tanto mais concretas quanto menores, é que constituem o abstrato, na medida em que o seu valor sistêmico não está na coisa tal como a vemos, mas no seu valor relativo dentro de um sistema mais amplo.” (SANTOS, 2012, p.31)

Assim, há uma construção de um novo espaço no Geóptico, denominada de espacialidade plástica, esta pode ser entendida com a compreensão acerca do conceito de *Novo Mundo*, presente no Manifesto III de *De Stijl – Pela Formação de um Novo Mundo*:

Racional, ordenado e operativo no qual o homem *moderno* – superando, enfim, a opacidade de nubes e mitos – se conhece na transparência do apreensível aclarado: inteligência plena, plana, que extirpa a *angústia*, produzindo-se, univocamente, pela universalização de procedimentos que, visando a fins distintamente explicitados, estipula objetivos, analisa condicionantes e, consequentemente, implementa pertinentes encadeamentos causais. Anuncia-se o *Novo Mundo*, translúcido e exato como um cristal, no qual a Natureza se desvela geométrica rígida. O empenho na *construção* – em desfavor da *expressão*, lábil e solipsista – enfatiza os fundamentos gnosiológicos das operações da Arte. (AZEVEDO, 2006, p. 48)

Com isso, a espacialidade do Geóptico é estabelecida por meio do complexo e do composto geométrico que se decompõem em elementos simples, ou seja, em linhas e cores, planos e sólidos, justificando a utilização das formas geométricas, pois “estes componentes

---

<sup>3</sup> O **vinil** é 1. [Química] Radical derivado do etileno 2. Substância plástica obtida pela polimerização do cloreto de vinilo 3. Disco feito dessa substância. <http://www.dicionarioinformal.com.br/vinil/> <Acesso em 21 out. 2013>

elementares, creditados como *naturais* – assim isentos de história, tradição ou disciplinaridade –, seriam reconstruídos o léxico e a sintaxe das artes em linguagens universalmente apreensíveis, adâmicas” (AZEVEDO, 2006, p. 50) Dessa forma, os materiais que constituem o Geóptico não são desassociados do âmbito do espaço do público e, além disso, os traços autográficos do artista expressivo são eliminados.

Assim, compreende-se que a espacialidade não deve ser entendida como uma dimensão estritamente estática e predeterminada, porém ao contrário, “definida a partir da experiência de um sujeito em determinada situação, conforme Merleau-Ponty assinala em *Fenomenologia da percepção*” (JUVENAL, 2008, p. 103). Com isso, percebe-se que há nas obras minimalistas um determinado interesse em permitir ao público interagir com a obra, pois “a Arte pretende se alistar na vida ao se alinhar na produção. Trata-se de magnificar o corriqueiro, o serial (...). A *aura* da obra se evola nos processos da reprodutibilidade técnica, e, assim, as conotações misteriosas, mágicas ou metafísicas, antes conferidas à Arte, esvanecem-se no objeto prosaico, indistinguível dos *iguais*, pois despojado de *original*. (AZEVEDO, 2006, pp. 49 – 50) Dessa forma, percebe-se a originalidade da obra, pois na medida em que o espaço de fruição determina o caráter final da obra, sendo essa uma ação realizada de maneira não consciente, mas intenciona e faz-se da espacialidade e das possibilidades de percepção elementos constitutivos da obra minimalista.

A partir da reflexão acerca da espacialidade plástica pode-se perceber que a percepção visual se constitui como um dos modos estruturantes da relação entre o indivíduo e o mundo, em que a percepção do espaço no cotidiano não terá, apenas, um caráter visual, pois a idéia de espaço está veiculada ao corpo e ao seu deslocamento, onde “em particular, a verticalidade é um dado imediato de nossa experiência, pela gravitação: vemos os objetos caírem verticalmente, mas sentimos também a gravidade passar por nosso corpo.” (AUMONT, 2012, p.33) Consequentemente, compreende-se que o conceito de espaço possui uma origem tátil e cinésica em relação ao seu caráter visual.

Dessa maneira, as propriedades físicas presentes no mundo não dependem do olhar sobre ele, pois a vivência no mundo tem, “a grosso modo, “sempre” a mesma aparência, ou pelo menos esperamos nele encontrar, dia a dia, certa quantidade de elementos invariáveis.” (AUMONT, 2012, p.34) Assim, é a constatação de tais aspectos invariáveis do mundo, como o tamanho dos objetos, localização, formas, estruturas e orientações, que se constitui o conceito de *constância perspectiva*, isto é: “apesar da variedade das percepções, localizamos as constantes” (AUMONT, 2012, p.34). Esse conceito, forma-se próximo de outro conceito

denominado de *estabilidade perceptiva*, pois a percepção visual se estabelece por revelações contínuas.

Em relação a estes conceitos, Jacques Aumont (2012, p. 34) afirma que: a visão do espaço e a vivência na espacialidade é uma atividade de caráter mais complexa do que uma atividade de caráter simples, que corresponde a um “instantâneo fotográfico retiniano (...) A constância e a estabilidade perceptivas não podem ser explicadas se não se admite que a percepção visual põe em ação, quase automaticamente, um *saber* sobre a realidade visível.”

Consequentemente, a espacialidade plástica do Geóptico pode ser descrita de maneira direta a partir de um esquema simples e antigo, proveniente da geometria de três eixos de coordenadas, “perpendiculares duas a duas (as coordenadas “cartesianas”).” (AUMONT, 2012, p. 34) Este esquema se constitui a partir da geometria denominada de “euclidiana”, que se caracteriza, entre diversos fatores pelo, “fato de descrever o espaço como formado de três dimensões.” (AUMONT, p.35, 2012).

As três dimensões podem ser, com certa facilidade, compreendidas de maneira intuitiva em relação ao corpo do sujeito e a sua posição no espaço, ou seja, elas são caracterizadas como a vertical, em que “a direção da gravidade e da posição em pé” (AUMONT, 2012, p. 35), a horizontal, “a linha dos ombros, paralela ao horizonte visual diante dos pés” (AUMONT, 2012, p. 35,) e a profundidade, “corresponde a projeção do corpo no espaço.” (AUMONT, 2012, p. 35)

No entanto, deve-se pensar acerca do processo óptico que procede a luz no âmbito visual e forma uma imagem de duas dimensões no fundo do olho do observador:

Uma representação, por projeção, das luminâncias das diversas superfícies da cena vista, e a relação entre um objeto e sua “imagem” retiniana é calculável pela aplicação das leis da óptica geométrica. Essa característica *projetiva* da imagem óptica formada no olho é aliás conhecida desde a Antiguidade. (AUMONT, 2012, pg. 35)

Com isso, nota-se que a relação estabelecida entre o objeto e a imagem é perpassada por uma ação geometricamente complexa, pois a projeção se faz em um fundo esférico, o olho humano. Visualiza-se que as superfícies compreendidas, eventualmente, costumam estar deslocadas em relação ao eixo de visão, e isso faz “com que a projeção das texturas na retina dê lugar a uma variação progressiva da textura-imagem: o que se chama tecnicamente de *gradiente*.” (AUMONT, 2012, p. 36) A partir de tal relação pode-se entender que os gradientes de texturas presentes em uma obra de arte são instrumentos importantes para a consumação do espaço, pois proporcionam informações mais seguras e qualitativas acerca da

profundidade. Sendo assim, compreende-se que o Geóptico (*Imagem 14 e 15*) objetiva analisar o geometrismo como um elemento plástico, a partir de recortes geométricos *in door* que possibilitam a desconstrução espacial.

### 1.1 A inter-relação estabelecida entre público e obra

Um âmbito importante na espacialidade plástica é a inter-relação estabelecida entre o público e a obra, pois é por meio desta ação que as imagens são constituídas no intuito de serem visualizadas, em que o olho ganha destaque entre os órgãos do corpo humano. Sendo assim, compreende-se que este órgão não é um instrumento neutro,

que se contenta em transmitir dados tão fielmente quanto possível mas, ao contrário, um dos postos avançados do encontro do cérebro com o mundo: partir do olho induz, automaticamente, a considerar o sujeito que utiliza esse olho para olhar a imagem, a quem chamaremos, ampliando um pouco a definição habitual do termo, de *espectador*. (AUMONT, 2012, pg. 77)

Este sujeito não está exposto a uma estruturação simples, pois diversas e contraditórias determinações intervêm na relação com a imagem, em que além do potencial de percepção, fica explícito o jogo do saber, os interesses, as crenças, os afetos que, inevitavelmente, são estruturados a partir da vinculação e a vivência histórica no mundo.

Assim, segundo Rudolf Arnheim (1969), pode-se compreender que existe uma tricotomia sugestiva e cômoda entre os valores da imagem e a relação estabelecida com o real, a saber: *um valor de representação*, “a imagem representativa é a que representa coisas concretas” (AUMONT, 2012, p. 78), *um valor de símbolo* “a imagem simbólica é a que representa coisas abstratas” (AUMONT, 2012, pg. 79), *um valor de signo*, “uma imagem serve de signo quando representa um conteúdo cujos caracteres não são visualmente refletidos por ela.” (AUMONT, 2012, p. 79)

Desse modo, no Geóptico, em todos os âmbitos de relação com o real, a imagem descende, no conjunto, da esfera do simbólico, pois se compreende que a função da imagem é de “garantir, reforçar e explicitar nossa relação com o mundo visual: ela desempenha papel de *descoberta do visual*.” (AUMONT, pg. 81, 2012). Consequentemente, Ernst Gombrich (1965) propõem duas maneiras de conhecimento psicológico para refletir acerca da espacialidade plástica e as imagens, a saber: o reconhecimento e a memorização.

O reconhecimento se estrutura pela ação de reconhecer algum elemento em alguma imagem, ou melhor, identificar o que é visualizado nela ou o que se pode visualizar no real. Dessa maneira, o trabalho do reconhecimento perpassa a *constância perceptiva*, pois esta na

base da apreensão do mundo visual, nos permitindo “atribuir qualidades constantes aos objetos e ao espaço, está também no fundamento de nossa percepção das imagens.” (AUMONT, 2012, p. 82)

Dessa maneira, este processo de reconhecimento, no próprio sentido de *re*-conhecer, sustenta-se na memória ou, mais especificamente, em um conjunto de formas de objetos e de arranjos espaciais gravados: a constância perceptiva é sinônimo de comparação que é realizada com o que vemos e o que já vimos.

[O nome de “constâncias” abrange a totalidade das tendências estabilizadoras que nos impedem de ficarmos tontos em um mundo de aparências flutuantes. Quando um homem se dirige a nós na rua para nos cumprimentar, sua imagem dobra de tamanho se ele se aproxima de 20 para 10 metros. Se estende a mão par ao cumprimento, ela se torna enorme. Não registramos o grau dessas transformações; sua imagem permanece relativamente constante, assim como a cor de seus cabelos, apesar das variações de luz e de reflexos. (GOMBRICH, pp. 90 – 91)

Ou seja, de modo geral, o trabalho do reconhecimento articula não só as características principais do sistema visual, mas também propriedades de codificação abstratas: “reconhecer não é constatar uma similitude ponto a ponto, é achar invariantes da visão, já estruturados, para alguns, como espécies de grandes formas.” (AUMONT, 2012, p. 83) Dessa forma, compreende-se que o reconhecimento intercalado com a imagem artística faz parte do conhecimento constituído, no entanto esbarra com as expectativas do público, transformando-as ou suscitando outras, consequentemente, o reconhecimento está ligado à rememoração.

Com isso, o trabalho da rememoração pode ser denominado de esquema, porque se sustenta por meio de uma “estrutura relativamente simples, memorizável como tal além de suas diversas atualizações” (AUMONT, 2012, p. 84). Assim o esquema deve ter um caráter simples, legível em relação aquilo que pretende esquematizar, tendo por obrigatoriedade um aspecto cognitivo e até didático. Consequentemente, não é absoluto, pois as formas esquemáticas que constitui correspondem a determinadas utilidades que são adaptadas, porém são passíveis de mudanças. Assim, existe um âmbito experimental no esquema, submetido permanentemente a um processo de correção e de transformação.

Sendo assim, Ernst Gombrich, em sua célebre obra *Arte e ilusão* propôs a utilização da expressão “de papel (ou parte) do espectador” no intuito de designar o composto de atos perceptivos e psíquicos pelos quais o público ao perceber e compreende-la vivencia a imagem. Assim, Gombrich considera:



a percepção visual é um processo quase experimental, que implica um sistema de expectativas, com base nas quais são emitidas hipóteses, as quais são em seguida verificadas ou anuladas. Esse sistema de perspectiva é amplamente informado por nosso conhecimento prévio do mundo e das imagens: em nossa apreensão das imagens, antecipamo-nos, abandonando as idéias feitas sobre nossas percepções. (AUMONT, 2012, pp. 86 – 87)

Por isso, compreende-se que, ao ter o conhecimento do saber prévio da espacialidade plástica, o público supre o não representado, ou seja, as lacunas existentes na representação. Este ato de complementação se realiza em todos os graus, do mais elementar até o mais complexo, pois a ação do sujeito se caracteriza como *projetiva*. Por isso, “o espectador pode chegar até, em certa medida, a “inventar”, total ou parcialmente, o quadro” (AUMONT, 2012, p. 89), assim a imagem constitui-se como o ponto de vista do seu criador, uma construção ligada à imaginação.

O papel do público se caracteriza como uma função extremamente ativa, pois a realização visual do “reconhecimento”, a utilização de esquemas de “memorização” e a interligação desses conceitos são extremamente relevantes para a construção de uma visão coerente acerca da espacialidade plástica na obra *Geóptico*, pois para possibilitar a compreensão acerca da imagem tridimensional, é este o sujeito ativo que constrói a imagem.

## 1.2. O espaço como âmbito de fruição

O espaço é uma categoria fundamental para a compreensão e vivência no mundo real, pois do ponto de vista perceptivo o espaço faz referência à percepção visual e a percepção dos movimentos do corpo, assim “dessas duas percepções, é, aliás, a segunda que nos dá o essencial de nosso “sentido do espaço”, e a vista aprecia sempre o espaço em virtude de sua ocupação por um corpo humano móvel.” (AUMONT, 2012, p. 221)

Para compreender o espaço representado é necessário refletir acerca da perspectiva, pois esta se configura como uma transformação geométrica, que projeta o espaço tridimensional sobre o espaço bidimensional, de modo que transmita uma boa compreensão acerca do espaço projetado. Dessa maneira, a imagem em perspectiva constitui uma convergência de linhas e de planos, “em particular as linhas que representam retas perpendiculares ao plano da imagem convergente em um ponto” (AUMONT, 2012, pp.225 – 226), ou seja, estabelecem o *ponto de fuga*, que em algumas vezes é denominado de *ponto de vista*. Este conceito faz com que a perspectiva seja considerada um sistema centrado, onde este centro se direciona, automaticamente, para a posição do público. Assim, este conceito configura-se como uma metáfora óptica do infinito, pois:

Situa-se na ponta de uma reta cujo oposto diametral é um outro ponto, localizado fora do quadro, no qual está o olho doador da cena, numa palavra, o ponto de vista do sujeito da figuração. O ponto de vista é, portanto, a inscrição local de onde se olha a cena, ponto de fixação dos aparelhos utilizados pelo artista para dispor a imagem em perspectiva. (FRAGOSO, 2005, p.6)

O público, embora fora da cena da obra, encontra-se embutido nela pelo simples ato de que a topografia do espaço plástico do Geóptico se estruturada pela localização, ou seja: “as proposições relativas aos objetos variam conforme esses objetos e se aproximam ou se afastam do ponto originário que organiza a disposição da cena.” (FRAGOSO, 2005, p.6) Sendo assim, compreende-se que nem a perspectiva, nem a profundidade conseguem traduzir com clareza a conceitualização plástica do espaço, porque primeiramente o conceito de espaço se direciona para as nossas sensações visuais e táteis, porque “mesmo no interior do visível, a expressão icônica do espaço mobiliza outros fatores além da perspectiva (em particular todos os efeitos de luz e de cores).” (AUMONT, 2012, p.228)

Dessa maneira, o mundo visível torna-se exposto por meio do prisma incontornável da subjetividade, ou seja, “ele não é apenas uma paisagem já olhada e dominada por um outro olhar que dirige o nosso” (FRAGOSO, 2005, p.7 ). Assim, o espaço representado no Geóptico já não corresponde a uma paisagem aberta, impessoal e indeterminada, construído no interior de um determinado enquadramento, observado por um olhar e destituído em relação a ele, mas se transfigura em um “objeto dotado de sentido, objeto intencional, implicado pela ação do sujeito que o visa” (FRAGOSO, 2005, p.9)

Por isso, pode-se entender que as representações perspectivadas na obra Geóptico não são realizadas de maneira isoladas, mas como elementos constituintes de uma paisagem visual, à qual estão extremamente associadas. Quando consideramos as perspectivas em seus contextos de vivências de apreensão, já não se remetem mais a criação da profundidade das duas dimensões de uma superfície ou de colocar em ordem a ilusão que pode enganar o olhar idealmente construído, mas de conviver com uma espacialidade diversificada e complexa, que mescla elementos diferenciados dimensionalmente e que admite diversos olhares e, diante de cada um deles, se transfigura em uma espacialidade plástica.

Dessa maneira, este capítulo possibilitou a introdução por meio da conceitualização breve da *arte minimal e/ou minimalista* da obra desenvolvida e denominada de Geóptico, a qual objetivou realizar uma análise do geometrismo como um elemento plástico, a partir de elementos *in site specific* que possibilitaram a desconstrução espacial. Com isso, procurou-se compreender a relação travada entre a obra e o público, pois dessa maneira pode-se entender

como as imagens são constituídas no ato do olhar, em que o olho não se mostra como órgão neutro. Além disso, pretendeu-se refletir acerca do espaço representado, questionando-se a estruturação da percepção visual e da percepção dos movimentos do corpo, isto se estabelece por meio da instituição da perspectiva e de seus elementos basilares e, conseqüentemente, transfigurou-se o estabelecimento de uma espacialidade plástica.

## 2 A TRANSFIGURAÇÃO DA IMAGEM-ATO FOTOGRÁFICA EM IMAGEM PICTÓRICA NO ÂMBITO DA ESPACIALIDADE PLÁSTICA.

O surgimento da fotografia, assim como a sua história, estrutura-se por meio de espaços contraditórios. Em relação à fotografia Francesca Alinovi (1981, p.15) afirma:

Baseia-se num equívoco estranho que tem a ver com sua dupla natureza de arte mecânica: o de ser um instrumento preciso e infalível como uma ciência e, ao mesmo tempo, inexato e falso como a arte. A fotografia, em outras palavras, encarna a forma híbrida de uma “arte exata” e, ao mesmo tempo, de uma “ciência artística”, o que não tem equivalentes na história do pensamento ocidental.

Compreende-se que a fotografia não se constitui apenas como uma imagem, ou seja, “o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito” (DUBOIS, 1993, p.15), mas, em um primeiro momento, pode ser compreendida como um *ato* icônico, uma ação que não pode ser realizada afastada de suas circunstâncias, “fora do *jogo* que a anima sem *comprová-la* literalmente” (DUBOIS, 1993, p.15). Com isso, a fotografia corresponde a uma *imagem-ato*, mostrando que esta ação não se delimita ao ato do gesto da produção da imagem, mas agrega também a ação da recepção e da contemplação da imagem.

A fotografia, em suma, como inseparável de *toda* a sua enunciação, como *experiência* de imagem, como objeto totalmente *pragmático*. Vê-se com isso o quanto esse meio mecânico, ótico-químico, pretensamente objetivo, do qual se disse tantas vezes no plano filosófico que ele se efetuava “na ausência do homem”, implica de fato ontologicamente a questão do *sujeito*, e mais especificamente do sujeito *em processo*. (DUBOIS, 1993, p.15)

Assim, segundo Dubois (1993, p.25) a imagem fotográfica é compreendida como uma espécie de prova individual da existência do que é mostrado. Consequentemente, o advento da fotografia e a estruturação de meios fotográficos possibilitaram estabelecer uma relação da imagem fotográfica com a realidade, e com isso a instauração da lógica do índice. Dessa maneira, a fotografia se estrutura como um elemento de caráter, estritamente, indicial no âmbito de produção dos signos da imagem. Assim, estabelece o momento em que a imagem torna-se a imagem-índice, na qual objetiva-se inscrever, em longo prazo, a imagem fixa na memória.

A imagem-ato fotográfica possibilita uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, pela distância do objeto e pelo enquadramento. Em consequência, se reduz a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e finalmente se isola a um exato espaço-tempo tornado-se puramente visual. Realiza-se uma desconstrução do

realismo fotográfico. No entanto, deve-se ressaltar que a imagem-ato fotográfica, mesmo abstrata, não é neutra ou inocente, mas o conceito de espaço e tempo que a perpassam constitui-se por normas formais.

Com isso, a geometrização como elemento artístico se instala na imagem-ato fotográfica presente neste trabalho, em que os valores do signo não estão agregados somente na representação da imagem, pois esta deixa de ser reconhecida como produto acabado do ato fotográfico, e se liga a atitude criadora e ao processo criativo, ou seja, a imagem-ato fotográfica é designada como uma primeira camada plástica. Em consequência, percebe-se que não é mais a dimensão mimética da fotografia que se coloca próxima a obra, mas o contrário ocorre uma crítica à dimensão extremamente realista e se constrói uma ordem completamente espacial, de caráter mais epistêmico, que instiga a fotografia a se aproximar de aspectos da arte não representativa, “algo cujo conteúdo positivo tornou-se progressivamente mais difícil de ser definido e que só poderia ser localizado em termos daquilo que não era.” (KRAUSS, 1979, p.132)

Dessa maneira, a obra *Geóptico* constitui-se não apenas como uma imagem-ato, mas como uma imagem pictórica, pois deixa de ser algo positivo para se transformar em uma categoria resultante, segundo Krauss (1979, p.133), “da soma da *não-paisagem* com a *não-arquitetura*.” Assim, o espaço plástico estabelecido na obra se caracteriza por uma ausência ontológica, “a combinações de exclusões, a soma do nem/nenhum” (KRAUSS, 1979, p.133), porém isso não significa que os termos que a constituem – *não-paisagem* e *não-arquitetura* – deixem de possuir importância, mas expressam uma rigorosa oposição entre o não construído e o construído, o natural e o cultural. “Ou seja, de acordo com a lógica de um certo tipo de expansão, a *não-arquitetura* é simplesmente uma outra maneira de expressar o termo *paisagem*, e *não-paisagem* é simplesmente *arquitetura*.” (KRAUSS, 1979, p.133)

Sendo assim, a combinação entre *paisagem* e *não-paisagem* na obra desenvolvida opera por meio da utilização de marcas não permanentes: as formas geométricas e a cor - que exploram as possibilidades da arquitetura somada a não-arquitetura, ou seja, nessas “*estruturas axiomáticas* existe uma espécie de intervenção no espaço real da arquitetura” (KRAUSS, 1979, p.136)

Compreende-se dessa forma que a obra *Geóptico* se insere de maneira pictórica no conceito de campo ampliado abordado por Rosalind Krauss, pois explora a possibilidade de mapeamento das características axiomáticas da vivência arquitetural, a saber: “as condições abstratas de abertura e closure – na realidade de um espaço dado.” (KRAUSS, 1979, p. 136)

## 2.1. Contiguidade entre os elementos plásticos

A partir da espacialidade plástica construída e da relação entre os elementos plásticos da obra, percebe-se que o Geóptico requer a construção de um espaço mais alargado, pois com apenas com a fotografia a discussão acerca de sua dimensão poética corre o risco de não ser compreendida por completo, ou seja, “havíamos pensado em utilizar uma categoria universal para autenticar um grupo de singularidades; mas esta categoria, ao ser forçada a abranger campo tão heterogêneo, corre perigo de entrar em colapso.” (KRAUSS, 1979, p.131). Tal necessidade proporciona uma nova denominação estrutural para o trabalho, conceituando-o como uma instalação artística e/ou *site specific*.

Percebe-se que há dificuldades para (re)definir os contornos específicos da obra como uma fotografia, pois há nela elementos formais distintos que são perpassados por conceitos provenientes da arte minimalista. No entanto, essas ambiguidades estruturais não devem ser eliminadas no processo de produção artística, pois sua vivência é experimentada pela utilização de materiais variados, onde é procurado a construção de um determinado ambiente, espaço ou cena, no qual o movimento é estabelecido pela relação entre os objetos, as representações, os pontos de vistas e o corpo do observador.

Dessa maneira, para a apreensão do espaço plástico formulado na obra Geóptico estabelece-se a exigência de percorrê-la, de forma visual, suas aberturas geométricas espaciais, que são formuladas por meio da disposição dos cortes geométricos das cores e das linhas. Assim, as formas constituídas constroem novas áreas espaciais que evidenciam a desconstrução do espaço arquitetônico.

A conceituação de instalação na obra em questão não permite uma definição fechada em si, rotulada, pois se constitui como um princípio experimental em que a intenção artística é a vivência e a reflexão crítica. Sendo assim, a instalação, enquanto poética artística estruturante da obra, proporciona o diálogo entre seus materiais fundantes – o acrílico e o vinil – e a linguagem artística da fotografia. Estas relações fazem com que a obra se inscreva no processo de produção contemporânea da arte, já que pretende como essência crítica questionar o conceito de espacialidade na produção artística.

Dessa maneira, a obra pretende absorver e (des)construir o espaço a sua volta e, consequentemente, é necessário refletir acerca de determinados conceitos estruturais, como por exemplo o tempo. Este conceito, no âmbito da instalação se caracteriza como *não-tempo*, em que a fruição se caracteriza de maneira imediata ao estabelecer a apreciação da obra *in*

*loco* por meio da memória. Com isso, percebe-se a importância da questão temporal para o estabelecimento da instalação, pois é permitido ao público a interação com o ambiente espacial da obra e, conseqüentemente, torna-se visível o potencial de apropriação dos espaços arquitetônicos.

A instalação é uma linguagem artística que enfatiza a espacialidade dos elementos plásticos, isso faz com que os materiais e a linguagem artística utilizada proporcionem ao público a vivência de um sentimento de sobressalto reflexivo, pois lhe é permitido à interação de maneira ativa e intelectual para com a obra. Em detrimento a esta ação, o público se caracteriza como objeto último da obra desenvolvida, ou seja, sem a sua fruição esta não existiria em sua plenitude. Dessa maneira, podemos compreender que a participação ativa do sujeito na obra estabelece um processo de desfrute sensorial, que pode ser vivenciado de forma plena e arrebatadora e/ou de forma incômoda e perturbadora. Por isso, compreende-se que a obra em questão é atemporal, a qual só adquire sentido se vista e reflexionada em seu tempo-espaço.

## **2.2. Breve reflexão analítica acerca da poética de Raymundo Colares**

A produção artística desenvolvida estabelece diálogo com a obra de Raymundo Colares<sup>4</sup> (*Imagem 4*), pois a produção artística deste artista realiza uma apropriação da geometrização concreta do espaço pictórico proveniente da desordem urbana. Com isso, percebe-se que ambas as produções artísticas estruturam uma poligonia espacial, ou seja, estabelecem uma justaposição de perspectivas, de movimentos e de planos de cores, construindo uma narrativa visual que não se desdobra no tempo, mas se fraciona no espaço, e multiplica os elementos perceptivos por meio da vertigem do corpo do espectador que é atravessado pela fruição no espaço plástico geométrico.

---

<sup>4</sup> Raymundo Felicíssimo Colares, nasceu em Grão Mogol, MG, no ano de 1944 e faleceu em Montes Claros, MG, no ano de 1986. Foi pintor e desenhista. Estudou na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Além disso, frequentou o ateliê livre de Ivan Serpa (1923 – 1973), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ); produziu “gibis” – livros-objetos, em que explorou as dobras e as cores do papel; realizou trabalhos tridimensionais com alumínio pintado e lecionou no ateliê livre do MAM/RJ.



(Imagem 4) **Raymundo Colares**. *Ultrapassagem Pista Livre*. 1968. Esmalte sintético sobre madeira. 160 x 160 cm. Museu de Arte Contemporânea da Prefeitura de Niterói. Coleção João Sattamini/Comodante

A produção artística de Colares reúne, assim como a obra desenvolvida, tendências provenientes do construtivismo e da arte pop e, conseqüentemente, a utilização de materiais industriais. As obras de Colares corroboram com a minimalização dos elementos plásticos da obra *Geóptico*, excluindo em seus espaços plásticos a presença do ser humano e intensificando a interpelação com a paisagem urbana.

Dessa maneira, compreendemos que este capítulo pretendeu abordar questões que reflitam acerca da imagem fotográfica como um elemento plástico da obra desenvolvida, porém esta linguagem artística é estabelecida como uma camada propulsora da linguagem estruturante a obra *Geóptico*, a saber: *a instalação*. Sendo assim, a obra busca refletir acerca das relações estabelecidas entre os seus materiais fundantes – acrílico e o vinil – e a linguagem fotográfica. Assim, para que esta reflexão teórica seja entendida com clareza estabelece-se uma análise comparativa breve entre alguns elementos da produção artística de Raymundo Colares com a obra *Geóptico*.



### 3 O INTERCRUZAMENTO DINÂMICO: A INTER-RELAÇÃO ENTRE ARTES PLÁSTICAS E ARQUITETURA

A partir da década de 1960, uma nova geração de artistas procurou resgatar a aproximação com o real, tal ação entre arte e a realidade não foi vivenciada apenas pelo caráter estético, mas também pelo caráter político, cultural e social. Neste âmbito, a função das instituições, do(s) lugar(es) da arte – museus e galerias -, o mercado e o público são questionados, pois independente do local em que a obra é exposta, esta é contaminada pelo *lugar*, convertendo a obra em um modelo autorreferente.

Na busca de reutilizar os espaços institucionais, os artistas buscaram novos lugares, realizando, conseqüentemente, novas produções artísticas. O lugar asséptico da galeria – o cubo branco -, vivenciada como um espaço descontaminado e puro foi transformado em um espaço contaminado e impuro da vida real. Dessa maneira, a pluralidade da arte contemporânea capaz de realizar o diálogo entre diversas linguagens desloca o seu suporte tradicional para uma escala humana e a (re)utilização do espaço da galeria se transfigura em uma vontade de (re)aproximação entre o sujeito e o mundo. Estas novas obras-expressões não detêm valor estético apenas ligado à forma, mas a sua condição de ser um acontecimento-efêmero, no qual a relação com o público faz-se, em muitos casos, relevante e, conjuntamente, imperceptível.

Sendo assim, a arte realizada na galeria tem o potencial de interagir com a realidade e com seus fluxos. Em consequência, a desmaterialização da arte é resultado de reflexões acerca do seu papel e do seu lugar. Neste sentido, as obras que foram produzidas, a partir dos anos 1960, mostraram de forma explícita novas manifestações, como as de *site-specific*, de *intervenção* e/ou de *apropriação*.

A transição das instalações efêmeras para as construções permanentes estabelece aproximação com a arquitetura, principalmente no que se refere ao modo de conceber o espaço e a sua psicologia de uso. Os limites entre a Arte e a Arquitetura tornam-se difusos à medida que, tanto uma quanto outra, inspiram-se na experiência física do sujeito determinada pela natureza do lugar. A Arquitetura sempre foi, por definição, pública, contudo, as transformações contextuais dos últimos vinte anos levaram esta disciplina a um processo de adaptação (tal qual a Arte). (CARTAXO, 2006, pp. 73-79)

Por isso, compreende-se que a obra de *site-specific* constitui uma *situação*, ou seja, contrói uma relação dialógica e dialética com o espaço. Este tipo de produção artística se coloca ao contrário da escultura modernista, pois esta se manifestava com indiferença pelo espaço ao se estruturar em um pedestal, e revelar uma ausência de *lugar* ou de um *lugar determinado*, já o *site-specific* enfatiza o *lugar* ao incorporá-lo. Como realidade palpável, a obra de *site-specific* leva em consideração os elementos constitutivos do lugar: as dimensões e condições físicas. E faz referência ao âmbito no qual é incluída e oferece uma experiência de fruição fundada no “aqui-e-agora”.

Dessa forma, segundo Walter Benjamin, à exemplo da dimensão arquitetônica, “a arquitetura fornece matéria para uma recepção coletiva simultânea”, esta dimensão de caráter coletivo e terreno configura uma “recepção” da representação arquitetônica, não somente por meio de um determinado aspecto, mas em conjunto a todos aspectos dimensionais, a todos os ângulos de visão, a todos os espectadores do espaço, ou seja, “do conjunto daqueles que recebem (ao vivo) a emissão da forma-imagem arquitetônica.” (VIRILIO, 1993, p. 55)

Com isso, compreende-se que toda representação é, proporcionalmente, uma redução (de natureza, de conteúdo, de escala, de proporções, etc.), porém no Geóptico a redução é negada, e a sua abordagem é estabelecida por meio da recepção coletiva simultânea realizada pelo olhar do público, que procura entender a imagem como um todo. Assim, a *matéria* formulada pela arquitetura para a realização desta recepção simultânea é, segundo Paul Virilio (1993, p. 56) “a *matéria total* de materialismo, materialismo histórico que empresta seu sentido, sua dimensão, ao tempo, à história, mas também ao espaço.”

Consequentemente, a percepção, segundo Benjamin, procura a compreensão mútua entre a ciência e a arte, pois se mostra como o “fim da perspectiva do Quattrocento, o desaparecimento dos ‘ângulos mortos’” (VIRILIO, 1993, p.56). Dessa maneira, é surpreendente observar que Benjamin renega a arquitetura a sua máxima essência, que seria, essencialmente, a *ocultação*, ou seja, “a propriedade de abrigar das intempéries, mas igualmente os olhares” (VIRILIO, 1993, p. 56). Assim, compreende-se que para Benjamin o arquitetônico não é mais nada do que a ordem da resistência, dos materiais e das aparências, mas “antes da ordem da transparência, da ubiquidade e da instantaneidade” (VIRILIO, 1993, p. 56). Tal fato faz com que a imagem formulada se de como uma figura singular, constituída de elementos espaciais e temporais, em que a aparição de uma coisa distante e única se faz presente, independente de sua distância.

Segundo Benjamin se estabelece um princípio caracterizado como “irredutível e fundamental” (DUBOIS, 1993, p.311), a saber, *o princípio de distância*. Este princípio opera no intuito de transpor a fórmula que designa o valor cultural da obra de arte, ou seja, “o que é essencialmente distante é o inacessível, e a principal qualidade de uma imagem que serve ao culto é ser inacessível. Por sua própria natureza, ela é sempre ‘distante, por mais próxima que esteja’” (DUBOIS, 1993, p.311)

Este princípio de distância não mais se estabelece em uma determinada profundidade de campo ou em uma “perspectiva” qualquer, mas ocorre em um imenso campo de ação criativa. Assim, o Geóptico discute acerca da arquitetura, pois compreende que esta é caracterizada de maneira conceitual como um cruzamento, uma referência nodal, em que proporciona a desconstrução espaço-temporal e articula a renovação do espaço criativo, caracterizando-o como um âmbito plástico geométrico.

### **3.1 O estabelecimento de novas expressões artísticas: a obra de arte em *site specific***

As artes plásticas e a arquitetura demonstram interesse pela aproximação com a realidade, porém tem-se em vista que “o ato projetual se converte num momento tópico de um conhecimento mais amplo do mundo” (BENEDETTI, 1996, p. 12). Dessa maneira, a arquitetura atualmente se constitui “como sistema global de convergências interdisciplinares e não como prática autônoma de um saber separado” (BENEDETTI, 1996, p. 13).

Assim, as questões que perpassam a *percepção* da arquitetura e das artes plásticas em obras de *site-specific* (efêmeras ou permanentes) se fazem presentes por meio de uma *poética* direcionada ao encontro do *sujeito* com o *mundo*, mediada pelo *locus criativo*. Dessa maneira, a intervenção arquitetônica como expressão de uma produção artística mostra a *vontade* de subjetivação da estrutura especial.

A negação da referência da “linha do horizonte”, da estrutura horizontal e/ou do plano do indivíduo, mostra a realização de um processo já notório em a obra tentam remediar por meio da sensibilização do indivíduo a relação com o espaço da galeria. A indiscernibilidade entre o espaço da galeria e o espaço criativo (sua dissolução no espaço), mostra a própria estrutura espacial artística que não existe a diferenciação entre os espaços interno e externo, individual e coletivo, privado e público. Sendo assim, compreendemos que o Geóptico, como uma arte de *site-specific* é, conjuntamente, meio de reflexão e *lugar*.

### **3.2 A vivência frutiva no âmbito da micro-poética: o detalhamento**

Na obra *Geóptico* instaura-se o elemento poético *detalhamento*, que possibilita observar a linearidade, angulosidade e as formas geométricas. No entanto, o recorte micro se instaura por um motivo específico, ou seja, de revelar os mundos de imagens habitados nas coisas mais minúsculas, “suficientemente ocultas e significativas para encontrarem em refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica.” (BENJAMIN, 1994, pp. 94 – 95) Em relação a esta forma de ver o invisível, Virilio (1993, p.66) afirma que:

Ver o que não era visível tornou-se assim uma atividade que renova o exotismo das conquistas territoriais do passado, ou melhor: ver o que não é realmente visto tornou-se uma atividade *em si*, atividade não mais exótica, mas antes endótica, atividade que renova as condições de percepção, a própria necessidade da realidade física.

No *Geóptico* é possível notar que a fotografia em recortes geométricos não se limita a ocupar um lugar objetivo no espaço, mas realiza um movimento de transcendência ao construir uma significação nova com os detalhes. Os antigos conceitos objetivos de espaço, tempo, estrutura, forma, cor etc., não foram suficientes para compreender a poética da obra, para explicar a ‘realidade’ geométrica, pois “na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação” (COCCHIARALE & GEIGER, 1987, p.236).

Este geometrismo é representado de uma maneira bastante especial, e muitas vezes inesperada, pois é expressado através do detalhamento. Tal processo quer contribuir na ressignificação dos símbolos e signos estudados, e a partir dele fazer surgir novas imagens que possibilitem uma releitura artística poética e conceitual por parte do público.

Assim, o detalhamento é expresso por meio de *recortes urbanos*. Essa característica aparece como uma orientação focal para a fotografia realizada, pois o recorte aparece como uma paisagem completa: mesmo sendo detalhes de objetos, não transparecem nenhuma incompletude. No entanto, essa incompletude torna-se sua virtude, isto é, a obra ganha a necessidade e, ao mesmo tempo, o poder de ser visualizada; ação encontrada no personagem de Manguel (2005, pp.34-35), em que “sua devoção a uma forma de observação e desprezo por outra, [...]. Algo mais profundo, mais inspirador, atraiu Vasanpeine para o reino dos pormenores e o afastou do reino das generalizações.” O elemento geométrico é exposto no ato fotográfico no momento em que, na produção artística, ocorre a apreensão do mundo exterior, a cidade, seus objetos e sensações, o que faz com que o mundo interior seja reimaginado.

O recorte urbano possui um aspecto geométrico que permeia toda a imagem fotográfica e que nos remete ao Neoconcretismo, carregando o seguinte recado:

o que está em jogo, além da relação *espacial* da co-presença, é a relação *temporal* com a *duração*: a sombra como tal, já dissemos, não passa de fugacidade; o seu único tempo é o mesmo de seu referente. Nesse sentido, é um índice quase puro: o princípio da conexão física entre o signo e seu objeto aí funciona no espaço e no tempo. (DUBOIS, 1993, p.120)

Assim, o Geóptico expressa, do ponto de vista estético, o interesse pelo que existe de transcendente na efemeridade, pelo âmbito de símbolos, signos e índices. Em relação a este aspecto dimensional e da efemeridade do tempo no espaço, Virilio (1993, p.59) afirma que:

Aqui, suspeitamos, as noções de dimensão e proximidade não são tanto as do espaço físico, mas as deste *tempo de exposição* (fotográfica, cinematográfica ou infográfica), noções deste tempo de resposta quase instantâneo, independentemente da distância entre os interlocutores... Aproximar para “desconstruir” estruturalmente ou para “dissipar ao longe”, aqui, as funções do olho e da arma se confundem, já que, por definição, *a resolução da imagem transmitida é instantaneamente sua redução*, mas uma redução que afeta não somente o conteúdo da representação, a forma-imagem projetada, mas ainda o espaço construído e a forma do território, de onde esta promoção da organização do tempo, a organização crono-política das sociedades avançadas.

Impressiona compreender que, em muitos casos, o espaço imagético não consegue se desvencilhar das linhas e formas geométricas, transparecendo, assim, um caráter de dominância. Sendo assim, o Geóptico compreende que a produção artística é um diálogo e não uma reconfiguração do universo neoconcretista, pois é constituído de “pequenos detalhes que guardam a evocação de sua origem mas se apresentam como composição de linhas-cor-luz” (PANITZ, 2007, p. 2); com isso, a imagem que o compõem reivindica a sua atualidade naquilo que recebem de referência do passado.

### 3.3 Diálogo em bases geométricas com Silvio Zamboni

Viver em Brasília, expressa de certa forma, habitar “o espaço em que se realizou – até onde seria possível – o projeto construtivo no qual a vanguarda estética brasileira mergulhou, a partir dos anos 30 do século XX.” (PANITZ, 2007, p.2) No entanto, mesmo com a permanência de elementos destoantes da utopia construtiva foi mantida a paisagem – esta que de certa forma agrega um âmbito estético para quem habita a cidade –, proporcionando para a capital uma vocação da “cidade para a arte” (PEDROSA, 1981, pp. 355 – 363)

Sendo assim, Silvio Zamboni (1948) (Imagem 5) é um artista que transparece uma tradição construtiva e que, em sua “pesquisa, que o leva da experiência pictórica à utilização de novas mídias, vai incorporando a fotografia como suporte privilegiado de sua poética.”

(PANITZ, 2007, p.2). Este artista – um habitante da capital – vivencia a cidade moderna e, consequentemente, se dedica a conhecer o seu entorno colonial. Esta ação, assim como na obra *Geóptico*, possibilita uma reflexão acerca de novos lugares para expor e vivenciar a arte, ou seja, Zamboni recoloca as suas obras expograficamente em lugares não comuns e como resultado é percebido uma descaracterização dos elementos pictóricos, isto é: surge a abstração.



(Imagem 5) **Silvio Zamboni.** *Série Fotografias Neoconcretas.* 2007.

Com Silvio Zamboni, torna-se imprescindível a questão da fotografia e do ato fotográfico (DUBOIS, 1993), pois, assim como na obra *Geóptico*, é no âmbito fotográfico que as formas geométricas são buscadas. Com isso, o fotógrafo mostra-se o ser ativo-criativo mais preocupado com as maneiras de capturar as texturas e os contornos e, como consequência, aprende que a geometria é de fundamental importância, pois é a partir dela que se desenha a imagem gravada.

Este diálogo artístico, entre Zamboni e o *Geóptico*, age em prol da visualização de que a fotografia é um meio para se alcançar uma produção artística de qualidade, mesmo que esta se caracterize por um processo técnico de construção de imagens. Logo, compreende-se que é necessário ultrapassar a técnica para vivenciar a poética artística, e por consequência, poder comunicar os sentimentos e sensações que perpassam a o artista, o mundo e o observador.

Com a compreensão da proposta conceitual da obra de Silvio Zamboni, nota-se que o “ato de fotografar” e o de “olhar” constituem-se atos diferentes e singulares, já que “a diferença entre fotografar e ver consiste no fato de que a primeira ação dura uma eternidade, enquanto a outra só acontece numa fração de tempo que nunca chega a satisfazer meus sentidos famintos.” (MANGUEL, 2005, p.53)

Assim, compreende-se que a produção artística de Zamboni relaciona-se com a obra Geóptico em quatro pontos principais: o primeiro é o interesse por realizar recortes de imagens provenientes da arquitetura; o segundo é a abstratação da arquitetura como elemento artísticos; o terceiro é a (re)apresentação de imagens por meio de formais não tradicionais mantendo um diálogo com a arquitetura e o quarto e último é a tendência a geometrização. Com isso, percebe-se que a relação que estabelece o ponto principal do diálogo entre as produções artísticas está além da imagem fotográfica e sim nos detalhes da arquitetura, colhidos na vivência cotidiana dos espaços criativos. O Geóptico, assim como Zamboni, articula pequenos detalhes que “guardam a evocação de sua origem mas se apresentam como composição linhas-cor-luz” (PANITZ, 2007, p.2)

As formar geométricas que surgem nas duas produções artísticas instigam uma leitura ambígua para o reconhecimento dos detalhes, assim ressalta-se que estas imagens são pensadas como diálogos e não como (re)configuração do espaço neoconcretista. Por isso, que o Geóptico vai buscar na angulosidade, no detalhamento, no enquadramento a articulação de conceitos de sintaxes aparentemente opostas. Dessa maneira, assim como Panitz (2007, p.3) se refere a obra de Zamboni, o dialogo se encaixa no geometrismo óptico do Geóptico, “é abrir os olhos e... recortar. À maneira da câmera fotográfica... à maneira do olhar contemporâneo.”

Dessa forma, este capítulo referencia questões que perpassam o âmbito da arquitetura, pois compreende-se que o diálogo estabelecido entre este espaço de conhecimento com as artes plásticas proporciona novas formas de expressões e de reflexões artísticas. Esta relação na obra Geóptico é vivenciada por meio do detalhamento, elemento plástico que expressa de maneira direta o geometrismo e o concreto, sendo também compreendida com por meio do diálogo reflexivo estabelecido com a produção artística de Silvio Zamboni.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Geóptico* objetivou estabelecer um diálogo entre elementos de caráter poético-artístico distintos que refletissem acerca do geometrismo e da constituição da espacialidade plástica. Sendo assim, pretendeu-se realizar uma análise acerca do geometrismo como elemento plástico, por meio de recortes geométricos que possibilitaram a desconstrução espacial.

Além disso, compreendeu-se que a obra *Geóptico* estruturou-se, de maneira teórica e prática sob cinco principais palavras-conceitos: *a fotografia*, utilizada como base propulsora da estrutura da obra, a partir dela vivenciou-se a efemeridade da imagem; *o geometrismo* estruturou-se na produção artística como conceito central, pois foi por meio dele que se estruturou a construção da obra, tendo em vista que o geométrico agrega o estudo das formas, das linhas e da organização espacial, refletindo acerca da subjetividade e da sensibilidade; *o detalhamento* se constituiu como conceito importante na construção da significância poética da obra, já que a partir dele foi possível observar a linearidade, os ângulos e as formas geométricas de novas perspectivas; *a angulosidade* estabeleceu-se na produção artística como elemento criador de novos espaços de vivência artística, pois foi a partir dela a obra saiu do lugar comum e fez, em conjunto com o detalhamento, desconstrução do concreto e do linear do espaço da galeria e, por fim, *a abstração*, conceito estruturante da obra, mostrou que é a partir de sua conceitualização que o geometrismo consegue se desenvolver e que a fotografia torna-se uma linguagem artística. Assim, é através da abstração que obra *Geóptico* conseguiu questionar-se acerca de questões teóricas pertinentes à arte contemporânea.

Assim, pode-se visualizar que o objetivo de refletir acerca do geometrismo como elemento plástico foi vivenciado por meio de questionamentos acerca da relação estabelecida entre a linguagem fotográfica e os materiais utilizados. Dessa maneira, compreendeu-se que a produção artística realizada adquiriu uma abordagem neoconcreta, porém com algumas características novas na produção artística, isto é, o emprego do detalhamento. Este elemento representou a necessidade de se encontrar na mínima parte da imagem a sua essência, seu sentimento poético e conceitual.

Assim, a obra *Geóptico* objetivou, a partir da fotografia, construir um caminho para o estabelecimento de um novo diálogo com outras matérias na produção artística, a saber: o vinil e o acrílico. Por meio desta relação foi possibilitada a reflexão acerca da constituição de



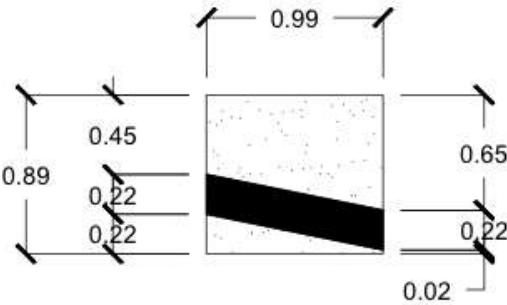
uma obra de *site-specific*, sendo esta a linguagem que foi possibilitou a elucidação de questões acerca da espacialidade.

Como compreensão do processo artístico, é reafirmada a possibilidade para com a produção artística, em questão, por meio de linguagens como a instalação e/ou *site-specific*. A obra Geóptico pode, futuramente, estabelecer outros desdobramentos em seu processo de produção artística e, conseqüentemente, desmembrar o seu objetivo de refletir e desconstruir a espacialidade de plástica em lugares diversos instigando os valores artísticos em espaços.

ANEXOS

ANEXO A – MEDIDAS DO ACRÍLICO

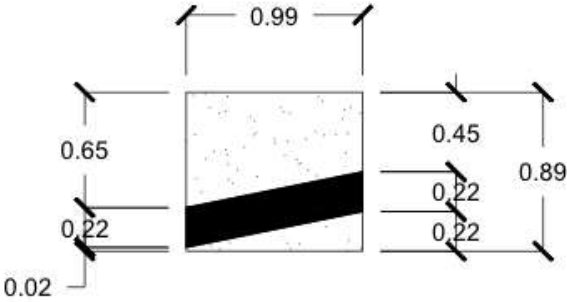
PRODUCED BY AN AUTODESK EDUCATIONAL PRODUCT



Peça em acrílico 0.89 x 0.99 m  
Com linha preta impressa

PRODUCED BY AN AUTODESK EDUCATIONAL PRODUCT

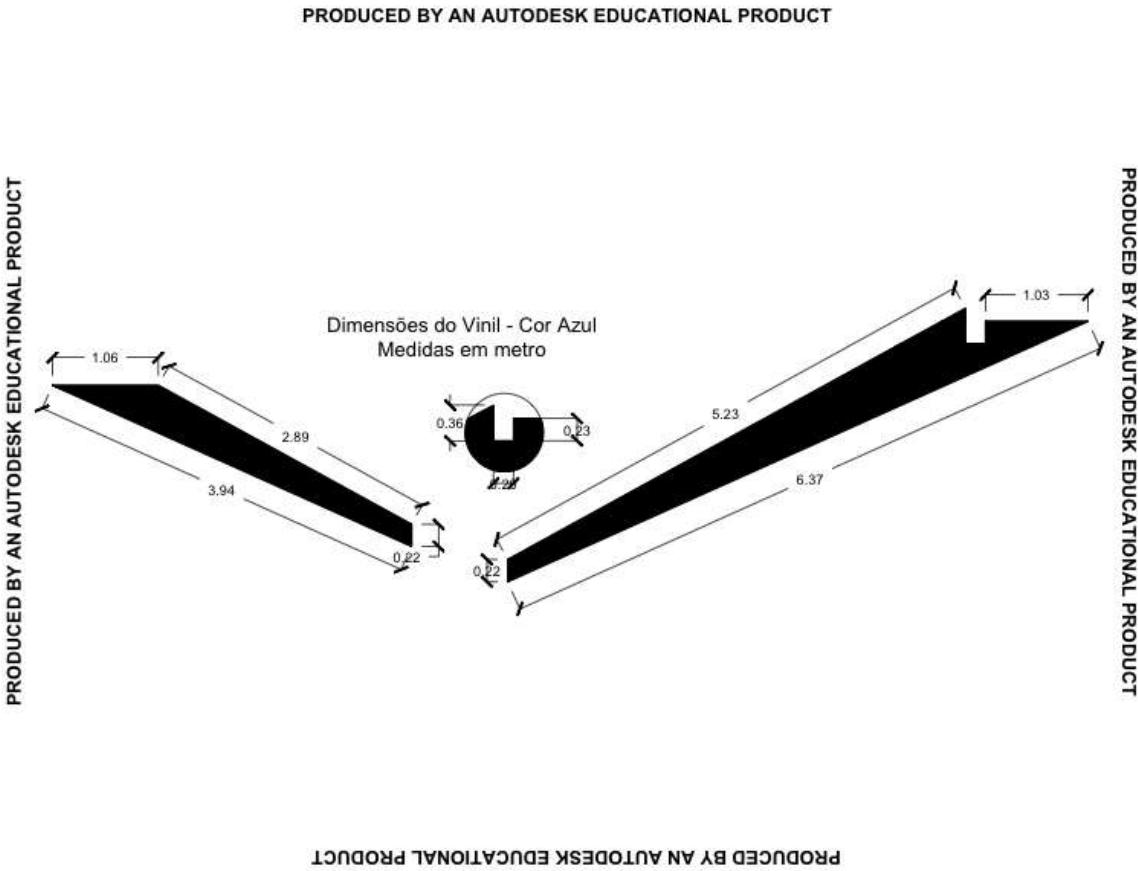
PRODUCED BY AN AUTODESK EDUCATIONAL PRODUCT



Peça em acrílico 0.89 x 0.99 m  
Com linha preta impressa

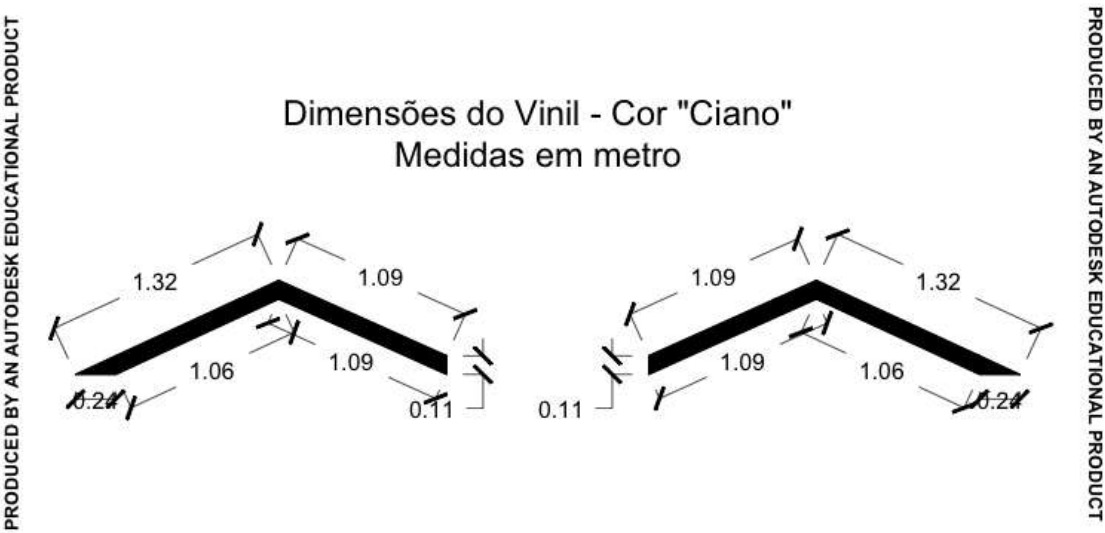
PRODUCED BY AN AUTODESK EDUCATIONAL PRODUCT

ANEXO B – RECORTE VINIL AZUL ESCURO



ANEXO C – RECORTE VINIL AZUL CLARO

PRODUCED BY AN AUTODESK EDUCATIONAL PRODUCT

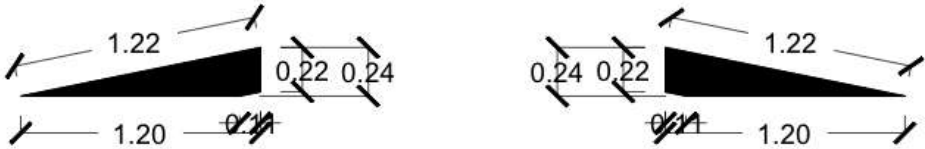


PRODUCED BY AN AUTODESK EDUCATIONAL PRODUCT

ANEXO D – RECORTE VINIL PRETO

PRODUCED BY AN AUTODESK EDUCATIONAL PRODUCT

Dimensões do Vinil - Cor Preto  
(mesma cor da linha impressa no acrílico)  
Medidas em metro



PRODUCED BY AN AUTODESK EDUCATIONAL PRODUCT

**ANEXO E – FOTOGRAFIA INTEIRA**

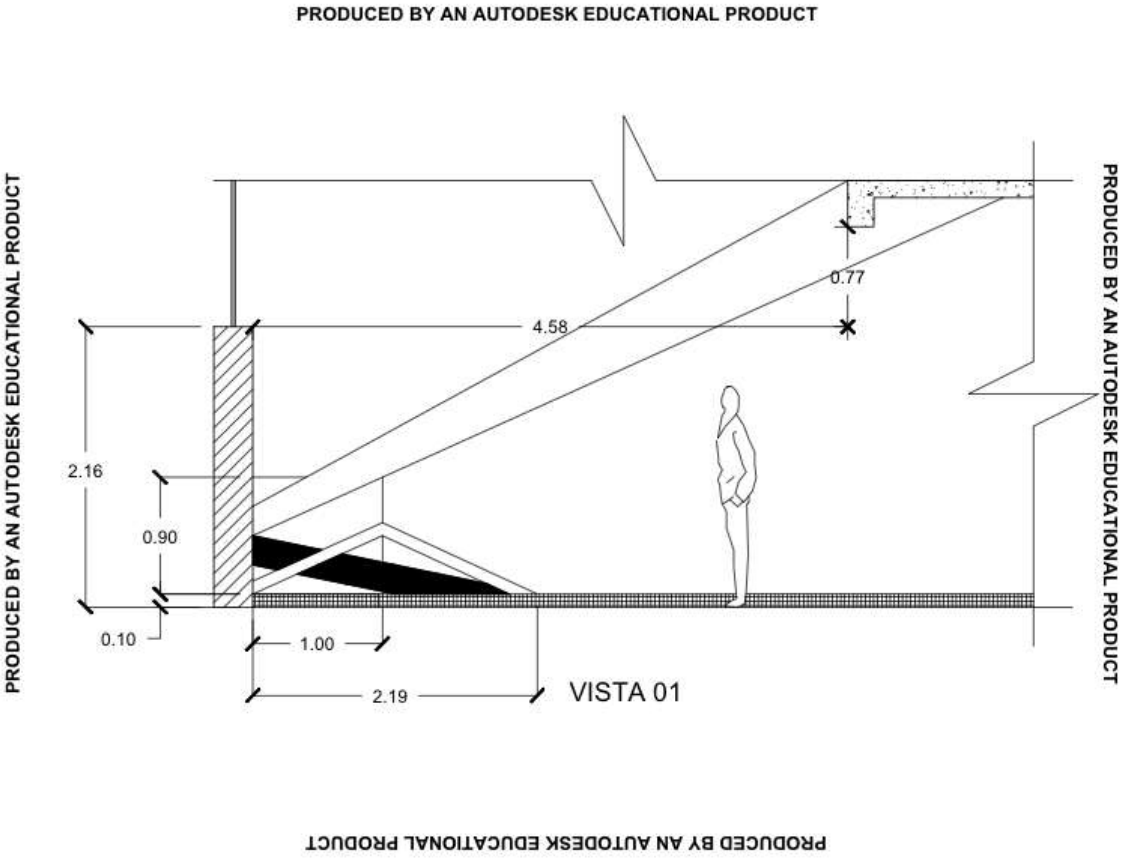
**ANEXO F – CORTE FOTOGRAFIA LADO ESQUERDO**

**ANEXO G – CORTE FOTOGRAFIA LADO DIREITO**

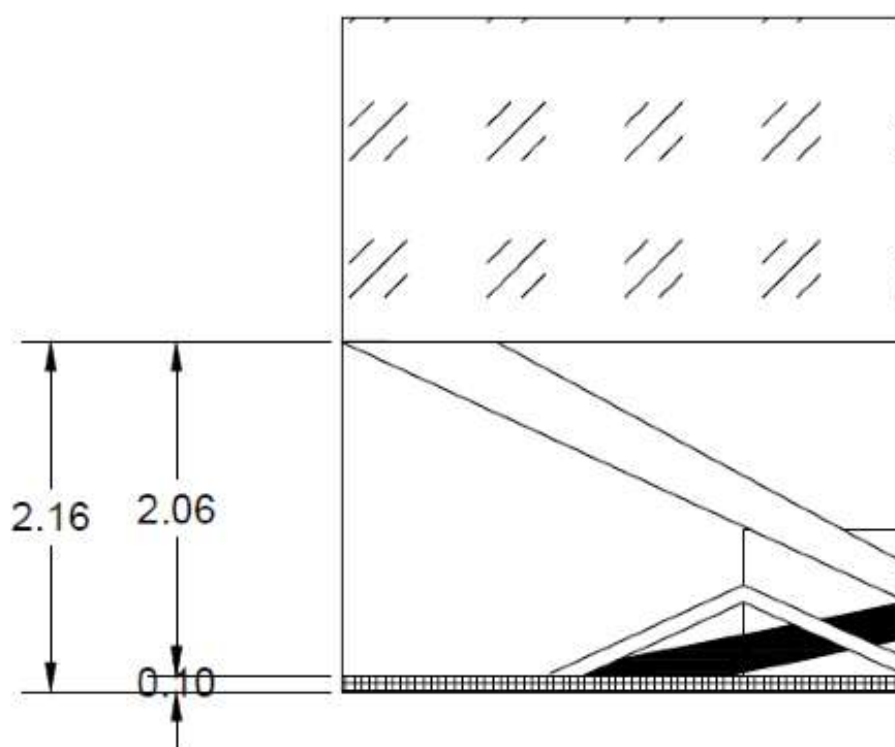


**ANEXO H – FOTOGRAFIA + VINIL**

ANEXO I – VISTA 1



## ANEXO J – VISTA 2



Vista 02

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. C. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARNHEIM, Rudolf. **Visual Thinking**. Berkeley: University of California Press, 1969.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- AZEVEDO, Ricardo Marques. **Metrópole: abstração**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BACHELARD, Gastón. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.
- BENEDETTI, A. **Norman Foster**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996.
- BENEVOLO, Leonardo. **O último capítulo da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CARTAXO, Z. **Pintura em distensão**. Rio de Janeiro: Oi Futuro/Secretaria do Estado de Cultura do Rio de Janeiro, 2006.
- CARTAXO, Zalinda. **Artes nos espaços públicos: a cidade como realidade**. Volume 1, Número 1, UNIRIO, 2009.
- COSTA, Fátia Raquel Ferreira. **Entrelaçamentos entre visualidades e trajetórias poéticas de Raymundo Colares**. In: MONTEIRO, R. H. & ROCHA, C. (Org.). *Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia, GO: UFG, FaV, 2013
- DIDI-HUBERMAN, George. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- FABRIS, Annateresa. **A fotografia e o sistema das Artes Plásticas**. In: VALENTE, Agnus (Org.). *HIBRIDA Revista Eletrônica*. São Paulo, Brasil, ago/2005.
- \_\_\_\_\_. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume I**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

FRIED, M. **Arte e objetividade**. In: *Arte e ensaios*, Rio de Janeiro, UFRJ, ano 10, n. 10, p. 131-147, 2003.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GOODING, Mel. **Arte Abstrata**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

JUVENAL, Rodrigo Vignoli. **Sobre o espaço e a percepção no minimalismo**: Notas sobre obras de Robert Morris e Dan Flavin. Campinas: Unicamp, 2008.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Número I de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1984.

KWON, Miwon. **One Place After Another. Site-specific art and locational identity**. London: The MIT Press, 2002.

LOPES, Almerinda da Silva. **Arte Abstrata no Brasil**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010.

MANGUEL, Alberto. **O amante detalhista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PALLAMIN, V. M. **Arte Urbana – São Paulo: região central (1945-1998)**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.

RAMOS, Matheus Mazini. **Fotografia e arte: demarcando fronteiras**. Revista Contemporânea, número 12, 2009.

SANTOS, Milton. **Espaço e Método**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SCHAPIRO, Meyer. **A dimensão humana na pintura abstrata**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SCHENBERG, Mário. **Arte e tecnologia**. IN: GULLAR, Ferreira (org.). *Arte brasileira hoje (situação e perspectivas)*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1973.

STRICKLAND, Edward. **Minimalism: Origins**. Indiana University Press, 1993.

VIDLER, Anthony. **Warped Space: art, architecture and anxiety in modern culture**. Cambridge, London: The MIT Press, 2001.

VIRILIO, Paulo. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

